

6420512

REVISTA DE LITERATURA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES» DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
M A D R I D

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
BIBLIOTECA DE HUMANIDADES

ÍNDICE DEL TOMO XLIV

Número 88

ESTUDIOS

- ALONSO CABEZA, M. D.—*Costumbrismo y realismo social.* 69-96
- ALLEN, R. C.—*Transcendentalismo en «Cántico» de Jorge Guillén* 97-122
- BELTRÁN PEPIÓ, V.—*Poética y estadística: nuevos y novísimos poetas españoles* 123-144
- LARA GARRIDO, J.—*Teoría y práctica de la épica culta en El Pinciano* 5-56
- PAULINO, J. C.—*La aventura interior de Don Félix de Montemar* 57-67

NOTAS

- ARELLANO, I.—*Notas a Quevedo (a propósito de la edición de Crosby, Poesía varia)* 147-167
- GNUTZMANN, R.—*Carpentier y la herencia proustiana* ... 169-180

DOCUMENTACIÓN

- SCHINASI, M.—*Cuatro cartas inéditas de Ventura de la Vega* 183-191

RESEÑAS DE LIBROS

AA. VV., <i>Lope de Vega y los orígenes del teatro español</i> , por E. Fontanilla Debesa	203-206
AGUILAR PIÑAL, F., <i>Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII</i> , por J. Martín Abad	207-210
CADALSO, J., <i>Solaya o los circasianos. Tragedia inédita</i> , por L. A. de Cuenca.	210-211
CIPLIJAUSKAITĖ, B., <i>Los noventayochistas y la Historia</i> , por A. Martínez San Martín	211-214
GITLITZ, D. M., <i>La estructura lírica de la comedia de Lope de Vega</i> , por I. Colón	202-203
LIÑÁN DE RIAZA, P., <i>Poesías</i> . Edición de J. F. Randolph, por A. Quilis.	206-207
REIS, C., <i>Fundamentos y técnicas del análisis literario</i> , por M. A. Garrido Gallardo	195-197
RUIZ SILVA, C., <i>Estudios sobre Francisco de Aldana</i> , por I. Colón	200-201
SIMÓN DÍAZ, J., <i>Manual de Bibliografía de la Literatura Española</i> , por A. Ferraz Martínez	197-200
VÁZQUEZ MEDEL, M. A., <i>El campo andaluz en la obra de Juan Ramón Jiménez</i> , por I. Román	214-216

INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

A cargo de MARÍA DEL CARMEN SIMÓN	217-300
--	---------

NOTAS A QUEVEDO (A PROPÓSITO DE LA EDICIÓN DE CROSBY, POESÍA VARIA)

I. La trayectoria quevedista de Crosby no requiere comentario ni ponderación. Su fundamental *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo* (Londres, 1976) recoge 18 entradas propias, algunas tan importantes como su edición, ya clásica, de *Política de Dios* (Madrid-Urbana, 1966) o *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid, 1967). La presente edición de *Poesía Varía*¹ es un nuevo y muy valioso aporte a los estudios sobre Quevedo.

Se inicia el libro con una breve «Introducción» donde se repasa la obra de Quevedo al hilo de sus datos biográficos esenciales, y se plantean los criterios de selección de los textos editados. La antología va precedida por unos apartados de bibliografía orientativa.

Edita Crosby 161 textos, procedentes en su mayoría de la edición de González de Salas, *El Parnaso Español* (1648), fuente básica de los textos poéticos de Quevedo. El «Prólogo poético» consta de 15 poemas tempranos que aparecieron en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (1603) y el «Epílogo poético» de dos poemas muy tardíos (1643-45).² En medio queda el núcleo de esta antología, que sigue la distribución establecida en el *Parnaso*, según «musas», continuada por el sobrino del poeta, Pedro de Aldrete, en *Las tres musas últimas castellanas* (1670), de donde proceden sólo 13 de los poemas que ahora publica Crosby.

Blecua, al editar la *Obra poética* de Quevedo³ había optado por una

¹ Madrid, Cátedra, Col. Letras Hispánicas, 1981.

² «Llorando está Manzanares» y «¡Oh tú que inadvertido peregrinas», revisado éste muy poco antes de la muerte de Quevedo. «Prólogo» y «Epílogo» son dos polos claros en la incompleta fijación de la cronología quevediana.

³ Madrid, Castalia, 3 vols. 1969-71; y antes en *Poesía original*, Barcelona, Planeta, 1963 (ediciones posteriores de 1968, 1971 y 1981: en estas últimas la numeración de los poemas coincide con *Obra poética*). Ya en prensa este trabajo aparece el volumen IV de *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1982.

clasificación moderna (según temas o unidad de grupos de poemas desde un punto de vista actual). Crosby prefiere mantener la que el propio Quevedo se propuso, aunque la ordenación definitiva es la de González de Salas⁴. Así, los poemas se organizan en «musas» según sus características, de acuerdo con las profesiones atribuidas a cada una: Clío, poesías heroicas; Polimnia, morales, etc. Se pretende que el lector no sólo comprenda «las palabras que escribió sino también los grupos o series de poemas que dotó él de coherencia y unidad, o que respondían a cierto estado de ánimo suyo en un momento determinado»⁵. Mantener esta ordenación (tomada cum grano salis: ya se ha dicho que es un resultado híbrido) ofrece algunas ventajas evidentes, como las que señala Crosby, y permite estudiar mejor los criterios sobre diversos géneros o especies poéticas existentes en el XVII⁶.

II. En este trabajo me interesa detenerme en un aspecto primordial de la edición de Crosby: las notas explicativas.

Su labor en este sentido es ingente: aproximadamente 2.700 voces y expresiones se recogen en el índice final de notas. La magnitud de este trabajo sólo se puede apreciar si se tiene en cuenta la gran dificultad que presenta la poesía de Quevedo, sobre todo la satírica, a más de tres siglos de distancia.

Blecua⁷ ofrece la primera contribución moderna importante a la anotación de la poesía quevediana, única de conjunto y por tanto necesariamente incompleta. Otras ediciones recientes, como las de José María Balcells⁸ o Pozuelo Yvancos⁹ son antologías con anotaciones muy sucintas que no suponen adelanto en este terreno, lo cual es muy explicable por la índole divulgativa de ambas. En este panorama las abundantes notas de Crosby suponen un fundamental avance que venía siendo cada vez más necesario¹⁰.

⁴ El mismo González de Salas declara que ha hecho mucha mudanza «así en las profesiones que se aplicasen a las musas... como en la distribución de las obras» (cit. por Crosby, *Poesía varia*, p. 11).

⁵ *Poesía Varia*, p. 9.

⁶ Es muy útil, por ejemplo, para estudiar la delimitación de conceptos tales como lo «burlesco», «satírico» y «moral», conocer en qué grupo se incluyeron los poemas respectivos.

⁷ *Poesía original*, cit. y en *Poemas escogidos*, Madrid, Castalia, 1972.

⁸ *Cien poemas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

⁹ *Antología*, Barcelona, Bruguera, 1981. La de JIMÉNEZ MARTOS *Poesía de España, la muerte y Dios*, Madrid, Magisterio Español, 1980, es también de divulgación y no lleva notas.

¹⁰ La anotación completa de la poesía de Quevedo requerirá probablemente el trabajo de muchos investigadores. Habrá que tener en cuenta los numerosos trabajos de interpretación de poemas concretos y las menciones de trabajos de conjunto. El índice que confecciona Crosby al final de su edición, de los poemas estudiados por diversos quevedistas es un instrumento utilísimo a este respecto. Como mínima aportación a esa labor de anotación

Ya González de Salas¹¹ había advertido de las dificultades de captación del complejo conceptismo quevedesco. Siendo los «equivocos y alusiones» lo «mejor y más característico de la poesía de Quevedo»¹², es evidente la importancia que tiene el comprenderlos lo más perfectamente posible. Añadiré en este trabajo algunas observaciones a determinadas notas de Crosby. Me ocuparé sólo de algunos pasajes que estimo de suficiente entidad como para justificar su tratamiento¹³.

III. NOTAS A LOS POEMAS DE QUEVEDO.

1. Núm. 9, vv. 12-13; «y que quiera moza verse / sin servir en esta vida». Crosby: «joven, pero no sirvienta». Hay que señalar la dilogía chistosa de *moza*: 'joven' y 'criada, sirvienta', chiste tradicional que repite Quevedo en el núm. 118 (con estribillo «No puedes ser Mozo, dijo la niña, / Sin ser gato o Mozo de otro que sirvas») o se lee, por ejemplo, en *La pícaro Justina*: «para ser moza no hay otro remedio mejor que ser mesonera»¹⁴. Es decir, que una vieja sólo se hace moza entrando a servir; sugiere además que 'no sirve para nada en esta vida' por lo cerca que está de la otra.

2. Núm. 16, vv. 7-8: «y temo que he de hallar la muerte fría / envuelta en (bien que dulce) mortal Cebo». Según la nota de Crosby («dulce, porque acabaría con su mala vida») *dulce* adjetivaría a *muerte* (pues sólo a la muerte y no al *cebo* puede atribuirse el poner fin a la vida). Sin embargo la sintaxis evidencia que *dulce* califica a *cebo*, lo mismo que su antitético *mortal*; lo creo alusión a la atracción placentera del cebo del pecado, motivo frecuente en el *Heráclito*¹⁵.

me he planteado las observaciones que hago a las notas de Crosby. Para su cabal entendimiento remito a los contextos pertinentes, que no reproduzco por brevedad, pero que son necesarios para comprender las anotaciones.

¹¹ Cit. en *Poesía Varia*, p. 12: «Los Equívocos... y las alusiones... son tan frecuentes y multiplicados... que es bien infalible que mucho número sin advertirse se haya de perder».

¹² CROSBY, *Poesía Varia*, p. 12.

¹³ Identificaré los poemas por el número que llevan en la edición de *Poesía Varia*, a la que me referiré por brevedad con las siglas *PV*. Citaré a menudo poemas de la edición de *Poesía original* de BLECUA (que indicaré por *PO*, y a continuación el número del poema en esta edición de BLECUA). Procuro dar los testimonios mínimos para apoyar mis interpretaciones, sin perseguir la exhaustividad.

¹⁴ Ed. Rey Hazas, Madrid, Ed. Nacional, 1977, p. 211. Rey Hazas cita además textos de la *Floresta española* de MELCHOR DE SANTA CRUZ, y de Lope, *La viuda valenciana*, con el mismo chiste tradicional. Era muy usual. Cfr. CHEVÁLER, «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», *NRFH*, XXV (1976) 17-44 (para este chiste, p. 19).

¹⁵ El placer o dulzura que supone el pecado aparece en *PO*, núms. 20, vv. 4-7; 38, v. 5; o en *PV*, núm. 17, v. 2; núm. 22, vv. 27-28. La fuente de las imágenes del hombre nuevo y desnudamiento del presente de los vv. 1-3 de este poema 16 es San Pablo, Colosen-

3. Núm. 44, vv. 12-14: «Doctrina ciega y ambiciosa fama: / El oro miente en la ceniza fría, / Y cuando le promete, le derrama». La interpretación implica un problema de puntuación¹⁶. A mi juicio los dos puntos al final del v. 12 deben eliminarse. Me parece más aceptable la puntuación de Blecua (*PO*, núm. 83). El sujeto de *mente* y *promete* (verbos en paralelo antitético) es «Doctrina ciega y ambiciosa fama»; *el oro* es objeto directo, y no sujeto de *mente*; *en la ceniza fría* puede interpretarse mejor como complemento circunstancial que como sujeto de *promete*: el sentido general sería: 'la doctrina ciega y ambiciosa fama (la alquimia, que es la doctrina ciega, y la ambición de los alquimistas) miente (imita engañosamente, frustra la esperanza de) el oro en la ceniza fría del crisol, y cuando promete oro, le derrama (porque hace gastar inútilmente en materiales más valiosos que su producto)'; para este sentido de *mente*, muy reiterado en la poesía moral de Quevedo, véanse los núms. 161, v. 121 de *PV* y de *PO*: 65, v. 8; 88, v. 13; 105, vv. 7 y 10; 106, v. 4; 135, v. 15, entre otros textos¹⁷.

4. Núm. 45: el tema del soneto, más que la condenación de la lisonja es el peligro que corre el poeta censor de los vicios: los poderosos consideran pecado el denunciar la corrupción. Cfr. vv. 12-14: el poeta prefiere cerrar los ojos y callar (vv. 9-11) y automarginarse, para mayor seguridad. Comparar con la *Epístola satírica y censoria*, vv. 4-12; *PV*, núm. 85, vv. 1-5 y sobre todo *PO*, núm. 94.

5. Núm. 51, v. 5: Quevedo no «dota al gigantón de vida, convirtiéndolo en persona de grandeza», lo cual sería incongruente con el desarrollo del soneto, basado precisamente en la ausencia de alma y vida del fantoche. El posesivo *su*, de bien conocida ambigüedad en español, se refiere al ganapán, no al gigante: 'con el alma del ganapán vive el gigante'. No hay «tres pasos»

ses, 3: «desnudaos del hombre viejo con sus acciones y vestíos del nuevo, de Aquel que por el conocimiento de la fe se renueva según la imagen del que le crió» (Cfr. el v. 9, y *PV*, núm. 28b, vv. 3-4).

¹⁶ Crosby interpreta: «*mente*: entiéndase, 'se niega a sí mismo'... Entiéndase 'Y cuando la ceniza promete producir el oro, lo derrama' (alusión al momento decisivo y al acto final y más delicado del procedimiento, cuando el alquimista tenía que verter el líquido de un crisol en otro, y muchas veces lo derramaba, echando a perder toda la operación». Me parece buscar una precisión descriptiva excesiva para lo que es sin duda un empleo figurado del lenguaje; *derrama* no alude a operaciones mecánicas del proceso alquímico, sino que tiene sentido moral: 'hace gastar sin provecho'.

¹⁷ Vid. *Diccionario de Autoridades*: *mentir* «vale también engañar y frustrar alguna cosa como mentir... la esperanza». Es una acepción clave en la poesía moral de Quevedo. Para este uso de *mentir* (o análogos) cfr. SPITZER, «La Soledad primera de Góngora», en *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, 1980, p. 288, nota 15, con ejemplos de Góngora y antecedentes de los escritores latinos.

en el desarrollo de la persona del gigante: sólo ejemplificación de la grandeza ficticia de los tiranos: analogía y antítesis, no gradación. Habría que calibrar la alusión a los cardenales implícita en la palabra *púrpura* según la interpretación de Crosby. El texto que cita (núm. 33, v. 4) contiene un adjetivo fundamental: *sagrada* púrpura, y además se refiere a Lerma, que fue cardenal: en el adjetivo y el contexto radica la alusión cardenalicia¹⁸.

6. Núm. 53: Es importante para establecer la perspectiva y sentido del poema el comienzo (vv. 1-6). Crosby anota a «Silencio avises o amenaces miedo»:

avises o amenaces. Como nos indica en nota el amigo y editor de Quevedo, González de Salas, aquí no habla Quevedo personalmente al Conde Duque, sino que se dirige a él de manera impersonal, figurada y abstracta, en su disfraz de poeta, de acuerdo con la retórica antigua. Esto se comprueba en el tuteo, que no emplea nunca Quevedo cuando más tarde se dirige a Olivares como a primer ministro y figura política.

Hay que señalar que: a) González de Salas no explicita que Quevedo se dirija a Olivares. Dice, anotando *avises*: «Es especie de prosopopeya y la misma voz lo dice, significando *personae fictio*». Tal *fictio* atañe a *avises* (segunda persona interlocutoria), no al poeta (en este caso la nota hubiese sido adscrita a *callar*, a la primera persona que habla, lo haga o no bajo «disfraz de poeta»). La persona fingida es otra. Puede aclararlo la definición que da Patón de prosopopeya «ficción de alguna cosa /.../ dando habla o alguno de los sentidos a cosas que dellos carecen, o *dando personalidad o entidad corpórea a entes de razón imaginados por fantasías*»¹⁹.

b) La supuesta manera «figurada y abstracta» de ser cierta, se mantiene durante todo el poema: no explica el cambio de tuteo a voseo, pues la perspectiva es invariable en toda la *Epístola*.

c) El poeta, en fin, no se dirige a Olivares en estos versos, sino a una

¹⁸ Cfr. *PV*, núm. 35, v. 3, sin alusión posible a cardenales. Vid. también la nota 13 que sigue implicando a cardenales. La púrpura no alude necesariamente a ellos. Era signo tópico de poderío y ostentación desde la antigüedad: CASCALES, *Cartas filológicas*, epíst. V «Sobre la púrpura y sindón»; o antes de las púrpuras cardenalicias, SÉNECA, carta 87 a Lucilio. Para la misma cuestión atinente a los anillos: *PO*, núm. 68, vv. 9-11; núm. 88, vv. 3-4.

¹⁹ Nota de González de Salas: *PO*, núm. 146; tomo el texto de PATÓN de RICO VERDÚ *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1973, p. 339 (subrayado mío). Vid. Maurer, «Interpretación de la 'Epístola satírica y censoria' de Quevedo», *Cuadernos hispanoamericanos* núms. 361-362 (1980), 93-111, (especialmente las pp. 97-98 para este punto).

ficticia tercera persona en litigio (gramaticalmente, desde el punto de vista del diálogo es segunda, un *tú*) que se supone amenaza al poeta censor de corrupciones: el poeta lo rechaza porque la ascensión de Olivares inicia la libertad para decir la verdad (resulta incoherente acusar a Olivares de opresión y tiranía y luego elogiarlo y decir lo contrario: todo el poema es una esperanza de solución apoyada en el nuevo privado). Con esta interpretación que propongo no hay ninguna incongruencia como la que sorprende a Crosby («la insinuación en los vv. 1-6 de que Olivares reprimía la libertad de hacer uso de la palabra ha llamado la atención de muchos lectores... tal insinuación la desmiente en los vv. 7-12 donde celebra la referida libertad en la España contemporánea»). Así, el «mayor poder» del v. 9 no es Dios²⁰, sino los poderosos anteriores a Olivares que castigaban injustamente a quien se atrevía a censurarlos: 'ahora, con Olivares, el ingenio puede hablar sin miedo del poder vengativo y atemorizador'. Para los vv. 52-54: «Multiplicó en escuadras un soldado / su honor precioso, su ánimo valiente, /» prefiero el sentido: 'un solo soldado vale por muchas escuadras gracias a su honor y ánimo': *honor y ánimo* los creo sujetos, con verbo en singular *multiplicó*, normal con sujetos abstractos y muy reiterado²¹; *un soldado* sería objeto directo.

En los vv. 82-84: «Menos fuera la pérdida y la injuria, / Si se volvieran Muzas los asientos, / Que esta usura es peor que aquella furia». Crosby interpreta *Muzas* en el sentido «mucetas (esclavinas o capas cortas... que usaban los prelados de la Iglesia)», y el v. 84: «La usura de los genoveses es peor que la furia o ira exaltada de los prelados». Se trata en realidad de una mención del moro Muza, cuyo lugarteniente Tarik inició la invasión de España. Muza vino después y se hizo figura legendaria: en el texto tenemos una antonomasia vossiana: *Muzas* 'moros': *aquella furia* es la de los musulmanes invasores: dice el poeta que era preferible la guerra con los moros (cfr. v. 81) que la esclavitud mercantil con los genoveses.

7. Núm. 58, vv. 5-6: «Y codicioso el fuego de sus galas, / Ardió dos Primaveras en sus alas». Crosby: «El fuego ha gastado dos primaveras para

²⁰ Texto: «Hoy, sin miedo que libre escandalice, / Puede hablar el ingenio, asegurado / De que mayor poder le atemorice»: el contexto hace inaceptable la interpretación de Crosby. Cfr. los vv. 9-12: 'En otros siglos decir la verdad pudo ser, según los poderosos a quienes la verdad molestaba, pecado'; mientras que 'hoy ya se puede decir la verdad, sin miedo a escandalizar ni a sufrir castigos injustos' (Dios, por mucha severidad que mostrase, nunca podría atemorizar a los que dicen verdad: cfr. vv. 14-25).

²¹ Crosby interpreta el pasaje: «Un solo soldado, armado de su sola honesta obligación, multiplicó su honor y su ánimo valiente en escuadras de soldados». El mismo Crosby señala repetidamente el verbo singular con sujeto plural (núm. 43, v. 5; núm. 46, vv. 5-8; núm. 86, v. 33, etc.). Y es más lógico, en fin, que lo multiplicado en muchos soldados sea un soldado, en vez de acudir a la metamorfosis del honor y valor.

pintar las alas de la mariposa (el ciclo de la vida de la mariposa abarca dos años...)). Sin embargo el poema no dice que el fuego pinte las alas de la mariposa: dice que las quema: 'el fuego quemó dos alas que eran, por sus colores —así en el v. 4: «vistió rosas o voló con flores»— dos primaveras'. *Arder* está usado transitivamente como en el núm. 71, v. 8: Icaro «arde sus alas por morir glorioso». En este mismo sentido, el *acabado* del v. 9, no se refiere a la culminación de la belleza de la mariposa, sino a su muerte.

8. Núm. 69, vv. 30-32: «sin alma»: no modifica a «vientos feroces» o «ejércitos de montes» sino a *vida* (de Leandro): el enamorado está sin alma, porque la tiene allí donde está su amada.

9. Núm. 70, vv. 16-19: «Bien puede la Margarita / Guardar sus perlas en conchas, / Que Búzano de una Risa / Las pesco yo en una boca». Interpretar *Margarita* como «perla de las más preciosas» produce ciertas dificultades en el contexto: una perla no puede guardar sus perlas en conchas: se refiere Quevedo a la isla Margarita, cerca de las costas de Venezuela, lugar perlífero muy famoso en la época. En una expedición en busca de perlas a la isla Margarita murió Lope Félix, hijo de Lope y Micaela de Luján²².

10. Núm. 86, vv. 17-18: «¿Quién careciendo de ley, / Merece nombre de Santa?» El sentido de *ley* «acreditación civil o religiosa; también se decía con referencia al grado de pureza establecido por la ley del metal precioso», no agota el conceptismo del pasaje, que alude al adagio latino *necessitas caret lege*, vulgarizado deformadamente en el conocido «la pobreza tiene cara de hereje», muy repetido (vv. 31-32). El *Diccionario de Autoridades* indica que «la necesidad carece de ley» es frase «con que se explica que el que padece urgente necesidad se juzga dispensado de las leyes... tomóse del adagio latino 'necessitas caret lege'»²³.

11. Núm. 88, vv. 68-70: «Pastelerito novel, / Que sin murmurar excesos, / Nos desentierros los huesos»: «Digo yo, sin murmurar excesos, que...» (Crosby); pero no es paréntesis con el que afirma la verdad de lo que dice el que pronuncia los versos. Es alusión a la frase hecha «desenterrar los muertos»: 'decir faltas de difuntos' (*Tesoro* de Covarrubias): el pastelero «desentierros los huesos» en sentido material y no figurado: ahí radica

²² Cfr. ZAMORA VICENTE, *Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1969, p. 74.

²³ Cfr. QUIÑONES DE BENAVENTE, «Entremés del doctor», en la edición de Cotarelo, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo 18, núm. 254: «Un mal letrado, señores / no tendrá en su vida un pan, / porque carece de ley / como la necesidad».

el chiste. En el *Buscón*²⁴ se utiliza de nuevo: «desenterraba los muertos sin ser murmuradora», o en *El alguacil endemoniado*²⁵ los alguaciles de «bajo tierra sacan qué acusar, y andan siempre desenterrando los muertos y enterrando los vivos».

12. Núm. 91, v. 31: «Está firme como Martos»: para Crosby alude a la firmeza de los Carvajales; quizá sea mejor referir la firmeza, tal como dice el texto, a la misma peña: una peña es lo bastante firme para término de comparación e introduce una imagen material y concreta que chica burlescamente con el ámbito moral a que se aplica: *firmes*: 'no sueltes el dinero que te pide la buscona'. Y en el *vocabulario* de Correas se localiza la frase «Firme como la peña de Martos» (p. 217 de la edición citada en nota 25).

13. Núm. 93, vv. 10-12: «Llegándome a remojar / Cierta pendencia mosquito, / Que se ahogó en vino y pan». Crosby: «Llegándome un borracho (*mosquito que se ahogó en vino y pan*) a empapar y apaciguar en vino una pendencia». Así *mosquito* sería metáfora por 'borracho' y sujeto de la acción de remojar. Creo mejor ver en *mosquito* una adjetivación del sustantivo (tipo *clérigo cerbatana*) típica del estilo de Quevedo: *pendencia mosquito*: 'pendencia que se ahoga —desaparece— bebiendo'. Así titula González Salas la jácara «A la salud de las marcas» (*PO*, núm. 861: «Pendencia mosquito») donde es evidente el sentido. Es el mismo Escarramán, no otro borracho, quien va a la taberna a remojar la pendencia. El *Arenal* del v. 32 no es ningún lugar despoblado, sino el Arenal de Sevilla, puerto del Guadalquivir, muy importante por el comercio indiano, y lugar de gran concentración de hampones: recuérdese que la jácara está fechada por el jaque en Sevilla: «Fecha en Sevilla» (v. 127). Para el Arenal de Sevilla véase la comedia de Lope *El Arenal de Sevilla*²⁶. Otra mención de Quevedo en *PV*, núm. 95, vv. 37-38, ó en *PO*, núm. 864, v. 24. En el v. 41 «pagar la patente» no se refiere a la licencia de robar: es lo que un preso nuevo tenía que pagar a los veteranos, so pena de *culebrazo* (*Buscón*, p. 196). Es por tanto Escarramán y no Perotudo el que no quiere pagar la patente (v. 42). En el v. 85

²⁴ Ed. Lázaro Carreter, Salamanca, 1980, p. 92.

²⁵ Ed. MALDONADO, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1972, p. 88. Vid. el *Vocabulario* de CORREAS, ed. RAE, Madrid, 1924, p. 559.

²⁶ Cito por ed. BAE, XLI: «Y de su hermoso Arenal / solo se precie Sevilla / que es otava maravilla / y una plaza universal» (p. 530) «Toda España, Italia y Francia / vive por este Arenal» (p. 530); etc. Era típico el motivo de los ladrones y robos en el Arenal. «Que estaba en Sevilla herido / de cuatro ladrones fieros / quedando de sus aceros / en este Arenal tendido» (p. 534; o episodios de estafas (pp. 529-30), robos de capas (p. 535) u otros robos (pp. 536-7). Cfr. MONTOTO, *El Arenal de Sevilla en la historia y la literatura*, Sevilla, 1934.

pregón no es el oficial (pregonero) sino la proclama. Los vv. 105-108 en que Escarramán pide a la Méndez que le dé algo: «Que tiempo vendrá la Méndez, / Que alegre te alabarás, / Que a Escarramán por tu causa / Le añadaron el tragar», los interpreta Crosby: «Acude a mí ahora, que si no, tiempo vendrá cuando borracha (en germanía *alegre*) te jactarás porque le causaste a Escarramán la muerte». No veo claras las alusiones a la embriaguez. Tampoco que el jaque pida advirtiéndolo a la Méndez que si no le da nada «alegre se jactará» de causarle la muerte (la daifa no se vería inclinada a dar nada si el resultado de no dar fuesen alegría y vanagloria). Más bien Escarramán recuerda a la mujer que ser la protegida de un rufián tan famoso es cosa para alabarse: lo menos que puede hacer ella, en justa correspondencia, es darle ahora algo.

14. Núm. 94, vv. 15-16: Crosby acepta el sentido connotativo de *dar paz*: «Alude a besar uno o una los órganos sexuales de otro u otra» y da el testimonio del *Buscón* donde se dice de la madre de Pablos que daba cada noche paz a un cabrón en el ojo que no tiene niña. Pero en el *Buscón* lo obsceno y escatológico no procede tanto de la frase cuanto de su contexto (*cabrón, ojo que no tiene niña*). *Dar paz* (cuyo sentido es ciertamente muy apto para desplazamientos obscenos o alusiones a hechiceras) significa «la salutación que se hacen dándose un beso en el rostro los que se encuentran después que ha tiempo que no se ven» (*Diccionario de Autoridades*). En el *Quijote*, I, XXI y XLIII aparece en contexto que excluye lo obsceno²⁷ como en otros numerosos textos. Se daba también en la misa: era el beso que en misa solemne da el sacerdote al diácono y éste al subdiácono²⁸. En el pasaje que comento «besar los jarros» significa simplemente 'beber'. Me parece excesivo ver referencias al acto sexual por el hecho de que «las borrachas o botas de vino tienen una punta... con orificio del cual sale el líquido y los jarros tienen un orificio algo más ancho que admite líquidos»²⁹.

El «ciento por uno» del v. 23 no alude a la parábola del pastor (Mateo, 17, 12 y Lucas, 15, 4) sino a la del premio a la pobreza voluntaria (Mateo, 19, 29; Marcos, 10, 29-30; Lucas, 18, 29-30).

²⁷ Vid. nota de Rodríguez Marín en su edición de Madrid, Clásicos Castellanos, 1950, t. II, p. 180, con un texto de Fr. Francisco de Osuna, muy poco sospechoso.

²⁸ Vid. *Poesía erótica del siglo de Oro*, Toulouse, 1975, ed. de Alzieu, Jammes y Lissorgues, pp. 267-8, que muestra tanto el original sentido no obsceno, como la facilidad de su desplazamiento (no su necesidad). Cfr. textos de Lope recogidos por FERNÁNDEZ GÓMEZ en *Vocabulario completo* de LOPE, Madrid, 1971.

²⁹ El texto es: «Borrachas son las pendencias, / Pues tan derechas se van / A la Bayuca, donde hallan, / Besando los jarros, paz.» Hay que recordar también que «dar un beso al jarro es beber a boca de cangilón» (COVARRUBIAS, *Tesoro*, s. v. *besucar*) y que no hay ningún erotismo en estas expresiones.

La referencia a los huevos del v. 69: «¡Miren que huevos le daba / El Asistente a tragar / Para que cantara tiples» la anota Crosby: «No sé exactamente qué relación tienen los huevos con cantar». Se toman o tomaban huevos crudos sorbidos para aclarar la voz (de ahí el cantar «tiples»). No hallo testimonios escritos de esta práctica que es bastante usual.

15. Núm. 95, vv. 3-4: «En un callejón Noruega / Aprendiendo a gavilán». Para Crosby *Noruega* es «imagen de la estrechez por la frialdad y oscuridad de los fiordos... *gavilán*: ladrón... también alude a las bolsas de cuero que se solían colocar sobre la cabeza de las aves de caza». El juego alusivo es más complejo. Noruega era símbolo, no de estrechez, sino de oscuridad³⁰ y no por los fiordos sino por sus largas noches, característica que se atribuía a otros países del Norte³¹. Era también criadora de renombrados halcones (vid. el artículo de Buceta citado infra) como, entre otros, muestra Góngora (*Soledad* II, v. 973): así, estar en oscuridad es estar en un «callejón Noruega» (adjetivado como «clérigo cerbatana») y por estar en Noruega se puede aprender a gavilán. Los vv. 5-8: «Graduado de tinieblas / Pienso que me sacarán, / Para ser noche de invierno, / O en culto, algún madrigal», los interpreta Crosby: «En el lenguaje culto una *noche de invierno*... se llamará *Madrigal*, o sea, poema delicado» creyendo que parodia las metáforas exageradamente delicadas del lenguaje culterano. Es poco probable que *madrigal* designe metafóricamente a una «noche de invierno». A mi juicio el rufián graduado en tinieblas podría servir:

a) De noche de invierno, pues no hay cosa más oscura: en *Hora de todos*³² se llama a un poeta culto «poeta noche de invierno», o en el apotegma 181 de Rufo se cuenta que «A un caballero... altísimo de cuerpo, moreno y desgraciado... le dijo que parecía noche de invierno en lo frío, en lo oscuro y en lo largo».

b) De madrigal en estilo culto, porque los madrigales (sinécdoque por 'poemas') culteranos, también son lo más oscuro que hay. Ambas imágenes

³⁰ Cfr. CASTRO «Noruega símbolo de oscuridad», *RFE*, VI, 1918, 184-6; BUCETA, «Más sobre Noruega símbolo de la oscuridad», *RFE*, VII, 1920, 378-81; SPITZER, «La Norvège comme symbole de l'obscurité», *RFE*, IX, 1922, 316-17; y D'ORS, «Noruega, símbolo de la oscuridad», capítulillo de su artículo «Tres lugares comunes en versión de Ledesma», *Revista de Literatura*, XXXIX, 1978, 27-29.

³¹ Era un tópico la oscuridad de los países del norte: SHAKESPEARE en *Measure for measure*, II, escena I, vv. 129-30: Angelo compara el relato de un bufón charlatán con las largas noches de Rusia.

³² Ed. de Bourg, Dupont y Geneste, Paris, Aubier, 1980, p. 196. El testimonio de Rufo lo señalan los editores en la p. 407, nota 88.

han de colocarse al mismo nivel de la disyunción y ambas tienen por término real al jaque.

El v. 32 contiene una mención de *Brañigal*, «nombre de un lugar, al parecer imaginario» según Crosby. Se trata del arroyo madrileño del Abroñigal, o Brañigal, lugar bastante célebre en la literatura de la época, y donde se solían desarrollar los duelos³³. En los vv. 143-44, antes de la alusión a Francia y al mal gálico, hay que señalar el sentido peyorativo de Galicia y los gallegos en las sátiras del Siglo de Oro: recuérdese el soneto de Góngora «Pálido sol en cielo encapotado», las décimas del mismo Góngora «Oh montañas de Galicia» (núm. 135 de la edición Millé) o en Quevedo, *PO*, núm. 700, vv. 7-8 del romance «Escándalo del Egipto»; núm. 749, 114-15, etc.

16. Me parece poco satisfactoria la distribución del diálogo que propone Crosby para el núm. 96 (distribución que incide en la interpretación del poema). Las palabras atribuidas al maestro de esgrima resultan más coherentes dichas por las mujeres (las valentonas, tipos de pedigüeñas bien conocidas en la fauna quevedesca). Los vv. 25-32, ó 49-56 pronunciados por la Corruja y la Carrasca (el mismo texto indica explícitamente quién habla) son muy parecidos a los 94-104, que Crosby atribuye al maestro: si tomamos los vv. 95-96, por ejemplo, «Pues con tocas y alfileres / Quito espadas» resultan más lógicos pronunciados por una mujer (que es quien usa tocas y alfileres) que no por el maestro³⁴. Aparecen los motivos del oro (v. 102), joyeras (vv. 118, 128, 138), escudos 'dinero' (v. 119), moneda (v. 122), tomar (vv. 129-30), dinero (v. 135): característicos todos del ámbito de las pidonas (tema obsesivo en el poeta). El v. 124 «Y guardar es de discretas» es mejor referirlo a un parlamento femenino (obsérvese que no se trata de un consejo que el maestro pudiera dar a las mujeres, sino que se atribuye al mismo personaje que lo pronuncia: v. 119: «Entráronme»: 'a mí, que estoy hablando'). Los vv. 131-32: «Quien viene dando a mi casa, / Se viene por línea recta» son tópicos en las mujeres de la sátira quevedesca y resultan sospechosamente parecidos a lo que dice Maripizca en los vv. 53-56³⁵. El v. 141, en fin, «en este poco de cuerpo» se refiere casi con seguridad a Maripizca nombre elocuente—, a la que se llama en el v. 36 «brizna de muchacha»³⁶:

³³ Vid. testimonios y documentación en HERRERO, *Madrid en el teatro*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 280-87 (textos de León Pinelo, Rojas Zorrilla, Lope y otros muestran la relativa celebridad del arroyo).

³⁴ Crosby propone una complicada explicación: 'quito la espada mediante engaños y corchetes': *tocar* es en germanía 'engañar' y Quevedo llama metafóricamente alfileres a los alguaciles. El sentido literal que propone «quitar la espada al adversario sin otra arma que... tocas y alfileres» aun conviene menos al maestro.

³⁵ Cfr. *PO*, núm. 688, vv. 69-72 ó 734, vv. 53-4, el mismo motivo.

³⁶ Para mí no hay duda de que el v. 141 es de Maripizca. La anotación de Crosby

estos versos y los parlamentos a que pertenecen son, creo, de las valentonas. Desde el punto de vista del género baile atribuir casi la totalidad del texto a un solo personaje provoca un estatismo poco aceptable. Compárese con otros bailes donde los personajes femeninos dicen cosas muy semejantes a las que aquí dicen las valentonas según mi interpretación (*PO*, núms. 865 y 867).

17. Núm. 100, vv. 6-8: «Y hoy, casado, un sin fin de Navidades / Han puesto dos marchitas voluntades / Y más de mil antaños en la mía». Crosby anota: «Dos marchitas voluntades y más de mil antaños han puesto un sin fin de Navidades en mi voluntad». Me parece mejor: 'dos marchitas voluntades —las de los dos cónyuges al casarse—, han puesto un sin fin de navidades y más de mil antaños en mi edad' (no en *mi voluntad*: *la mía* reproduce anafóricamente *edad*, del v. 3). No hay por qué ligar las *voluntades* y los *antaños* como sujeto oracional: *antaños* está al mismo nivel semántico y sintáctico que *navidades*, pues *navidades* significa simplemente 'años'³⁷, como en *PO*, núm. 625, vv. 89-90; 692, vv. 44-46; 708, vv. 17-20, etc. La extrema lexicalización de *navidades* 'años' creo que hace muy borrosa la posibilidad de sugerencia 'banquetes' para el *empalaga* del v. 10.

19. Núm. 101, v. 8: los tres dientes que trae la vieja al matrimonio, según Crosby «los pudo *traer* porque le faltan en la boca, y a falta de ajuar se los dio». Pero los trae precisamente en la boca, porque no le quedan más que esos tres dientes: en *La hora de todos* llega Neptuno «con su quijada de vieja por cetro, que eso es tres dientes en romance»³⁸.

19. Núm. 102, vv. 12-13. Hay un sentido obsceno en «De mula de alquiler sirvió en España», además de las conocidas burlas a las mulas de alquiler. *Cabalgar* se había extendido tanto en sentido sexual que había dejado prácticamente de ser metáfora³⁹. En *PO*, núm. 635, vv. 7-9 un bujarrón muere de «enfermedad de mula de alquileres» (o sea, de *cabalgado*). Cfr. *PO*, núm. 713, v. 92; 746, v. 25; 776, vv. 25-26; 809, v. 8; 858, vv. 83-84. El mismo Crosby (*PV*, núm. 123, v. 91) anota a «mula de alquiler» aplicado a una dueña: «metáfora para puta».

«se refiere no sólo al cuerpo del maestro, sino también al de sus libros» ha sido provocada seguramente por la previa distribución del diálogo.

³⁷ «Se toma... por lo mismo que año y se usa... en plural... para decir que uno tiene muchos años se dice que tiene... muchas navidades» (*Diccionario de Autoridades*).

³⁸ Ed. citada, p. 178.

³⁹ *Poesía erótica*, cit. p. 204 especialmente. *La lozana andaluza* de FRANCISCO DELICADO, *passim*.

20. Núm. 103, vv. 7-8: «Todo su bulto esconde, reducido / A Chapinzanco y Moño por almena». Crosby: «esta mujer no tiene por bulto sino los afeites, y éstos tienen por *almenas* al chapinzanco /.../ y el moño /.../». Prefiero referir *almena* (singular en el texto) únicamente a *moño*, lo cual es visual y metafóricamente más coherente: la mujer es la suma de dos desproporciones: por abajo el chapín, alto como un zanco; por arriba el moño, alto como una almena. El verso se genera a partir de dos imágenes, con dos términos comparados y dos comparativos:

chapín: zanco

moño: almena

La troquelación del neologismo o *chapinzanco* funde los dos primeros en una sola palabra y dificulta percibir la simetría de las imágenes contrapuestas.

21. Núm. 106. Crosby interpreta este soneto en general como enumeración caótica de cultismos al estilo de la «Receta» para fabricar *Soledades*, por ejemplo. Sugiero ver un desarrollo bastante lógico de un proceso (hermosura juvenil ascendente de una doncella, enfermedad, muerte, honras fúnebres) descrito por un culto en términos abstrusos y metafóricos, relato que se parodia y al que se opone en el último terceto la «traducción» en registro vulgar. No puedo apoyar más largamente por razones de espacio esta sugerencia. El título «A un tratado impreso que un hablador espeluznado de prosa hizo en culto», lo interpreta Crosby: «Entendemos que la prosa era clara y llana, así que el hablador espeluznado tradujo en culto lo que era claro»⁴⁰. Pero hay que recordar que *espeluznado* significa «erizado y enmarañado» (*Autoridades*) y que estos eran calificativos usuales para denigrar el estilo culto. Lope usa en *La Dorotea* tres veces el adjetivo *crespo* para referirse al estilo culto⁴¹. No se trata, pues, de un «hablador espeluznado» que «traduce» un escrito de llana prosa, sino un «hablador espeluznado de prosa», esto es 'de prosa espeluznada, de prosa culta', el que escribe, sin más, un tratado.

22. Núm. 109, v. 8: «El perro, pues no ladra, está muriendo». Crosby: «Basándose en el *sonar* y *enmudarse* del verso anterior y del viejo refrán «Perro que mucho ladra no muerde», saca Quevedo la conclusión jocosa de que si ya no ladra el perro debe de ser porque está muriéndose». Según

⁴⁰ Crosby identifica *prosa* con 'llaneza de estilo', pero esto no es necesariamente cierto. En *La culta latiniparla* el licenciado Cantacuzano le dirige a Doña Escolástica un «candil para andar por las *prosas lúgubres*» (*Obras festivas*, ed. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981, p. 134).

⁴¹ Ed. Morby, Madrid, Castalia, 1980, pp. 246, 302 y 369.

Neira⁴² alude al silencio previo al asalto del cazador y su jauría y significa que «el perro parece muerto 'pues no ladra'». Neira se limita a parafrasear: ¿qué perro es el que no ladra, en suma?

Es una alusión a la frase *dar perro muerto*, 'irse con una ramera y no pagarle'⁴³: asimila a Dafne a una ramera que se hace cortezas duras al enterarse de que el galán no lleva dinero («está su bolsa muda», v. 7). La expresión se reitera constantemente en Quevedo: *PO*, núms. 563, v. 12; 609, vv. 13-14; 633, vv. 28-30; 679, v. 48; 680, vv. 55-56; 681, vv. 21-24; 682, v. 197; 738, vv. 103-4; 744, v. 39 y vv. 45-48; 793, v. 33; 851, vv. 19-22, etc., (sólo cito ejemplos de la poesía burlesca: varios más se hallarán en las obras en prosa).

23. Núm. 111, v. 10: *gusano* no parece metáfora para el cuerpo de la vieja, sino alusión macabra a los gusanos que devoran el cadáver: si la vieja se llena de afeites (confites) vestirá al gusano del sepulcro que la coma (lo cual está ya muy cerca) de «confite». Es muy tópico y muy barroco este motivo del gusano de la tumba: *PO*, núms. 62, v. 10; 116, vv. 5-6; 118, v. 14; 142, v. 20, etc.

24. Núm. 112, v. 6: «El aliño imitado a la corneja» (se refiere a una que fue muy bella y ahora es vieja pintada, tiznada y untada). Según cree Crosby debe de aludir a ciertos rasgos físicos de la corneja, muy feos. Hay detrás de esa corneja una fábula de Esopo⁴⁴ que ya se recoge en el medieval *Isopet* (Fábula XV, ed. Academia, Madrid, 1929) en la que una graja o corneja se viste con plumas ajenas para embellecerse y se pone en ridículo: en este caso de Quevedo las «plumas ajenas» son los afeites⁴⁵.

⁴² «Quevedo y Garcilaso, dos actitudes ante el mito clásico», *Los cuadernos del Norte*, 1, 1980, 5-10.

⁴³ La explicación de Correas (ed. cit. p. 554): «Dícese en la corte cuando engañan a una dama dándola a entender que uno es un gran señor», no conviene con exactitud a muchos textos, por ejemplo, el de *El burlador de Sevilla*, II, v. 206: Don Juan y el Marqués se disponen a dar perros muertos y son bastante grandes señores para que su engaño consista en lo que explica Correas. Ver algunos de los textos que cito arriba de Quevedo. Otra alusión degradadora se incluye en el v. 10 donde «hacer figuras» no sólo es lo que indica Crosby ('levantar figuras astrológicas') sino «hacer meneos y ademanes ridículos e impertinentes» (*Autoridades*).

⁴⁴ Cfr. *Fábulas de Esopo*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1978, p. 87, y pp. 340-41 para la versión de Babrio. También aparece en Horacio. COVARRUBIAS, *Tesoro*, trae más observaciones sobre la fábula y su sentido.

⁴⁵ Era relativamente tópica la alusión a esta fábula. VÉLEZ, *Diablo Cojuelo* en el soneto del Cojuelo, tranco IX: «No digan que de plumas que has hurtado / te has querido vestir, como corneja». Cfr. *Autoridades*, s. v. *corneja* el testimonio de Diego de Torres: «Vistiose allá en las fábulas la corneja de plumas hurtadas».

25. Núm. 116, vv. 49-50: «Yo vacio piras, y asciendes: / Culto va, Señora hermosa». Crosby: «Yo limpio y preparo para ti las piras, o sea, las hogueras ceremoniales y funerales y asciendes tú adonde te honraré (porque *Culto va, señora hermosa*, v. 50) y te quemarás (porque *no me entiendes* ni te das cuenta de la situación, v. 48 [.../ *asciendes*: las piras antiguas eran grandes y altas». En mi opinión, es difícil que la palabra *culto* signifique 'honras' en un contexto de sátira anticultista. Lo que hay en los versos es una parodia de la frase «Agua va» que gritaban las fregonas al vaciar los orinales a la calle: *piras* y *asciendes* no tienen entre sí otra relación que la de ser cultismos (no se alude a la altura o ascensión de las piras). Ambos son sustantivos, *piras* por sí propio y *asciendes* por sustantivación al hacerlo objeto directo de *vacío*: ambos cultismos se asimilan a excrementos. *Culto va* no tiene que ver con honras fúnebres: es parodia de «Agua va». Cfr. otras parodias en *PV*, núm. 87, vv. 18-19 y 133, v. 172 y la nota de Crosby a este último pasaje. Cfr. *PO*, núm. 735, vv. 138-40 donde una jaca de un barbero al que acompañan unos médicos va gritando «¡Muerte va!», como si fuera «una fregona de los tres quebrantahuesos».

26. Núm. 118, vv. 5-8: «Recoger quiere la nieve, / Que tus edades ventiscan / En pozos de Cementerio / La calavera Charquías». Crosby explicó: «Recoger quiere Charquías la nieve, o sea, las canas que tus edades ventiscan sobre la calavera [.../ (Pablo Charquías fue quien inventó el comercio de nieve en Madrid [.../))», es decir, si entiendo bien a Crosby: 'tus años han echado tanta nieve en tu cabeza que Charquías quiere recogerla para su negocio'. A mi juicio *Charquías* está adjetivado; el sintagma *calavera Charquías* es análogo a «clérigo cerbatana», o con nombres propios: «callejón Noruega» (núm. 95 de *PV*), «viejas Galalonas» (núm. 119), «culpas Escarramanes» (núm. 119), etc. *Calavera Charquías* es sujeto de la acción de *coger*: es la calavera, la cabeza, y no el comerciante Pablo Charquías (cuyo nombre se usa jocosamente en sentido figurado) la que recoge la nieve 'canas'. La interpretación de Crosby provoca alguna dificultad sintáctica que obliga a suplir *sobre* (*sobre la calavera*), en la explicación que aduce, sin que tal preposición se halle en el texto. Los vv. 19-20 «Ni es buen Jordán el tintero / Al que envejece la Pila» los comenta Crosby: «Al judío que no se deja bautizar y hace envejecer a la Pila esperándolo». *Pila* la creo sujeto de *envejecer*: 'no es buen Jordán —rejuvenecedor— el tintero para aquel a quien la pila —alusión a los muchos años que hace que se bautizó— hace envejecer'. Cfr. *PO*, núm. 632, vv. 11-12: «quiere que demos crédito al tintero / y que se le neguemos a la pila».

27. Núm. 119: «Cura una moza en Antón Martín la tela que man-

tuvo». Crosby cree que *tela* significa 'enredo, maraña o embuste». El contexto evidencia que es mención de los lienzos con que envolvían a los sifilíticos para hacerlos sudar según el método de curación de la época: por eso la tela cura a la moza: cfr. núm. 150, v. 76 donde Antoñuela la Pelada en Antón Martín (el hospital de los bubosos) suda en «una fragua de lienzo». Ver detalles en la nota de Amezúa en su edición de *El casamiento engañoso* de Cervantes (Madrid, 1912, pp. 412-16).

28. Núm. 124, vv. 3-4: el Manzanares es «Practicante de Jarama, / Buena pesca de Maridos». Crosby se limita a anotar a *Jarama* lo datos geográficos, lo cual resulta anotación literal insuficiente para aclarar la alusión a los maridos. *Jarama* connota 'cuernos' por los toros que pacían en sus riberas. La mención del río es muy frecuente: *PO*, núms. 594, v. 2; 745, v. 108; 767, vv. 113-14; incluso con derivados: «luna jarameña» 'cuernos' (*PO*, núm. 567, v. 5). Es un chiste más sobre maridos cornudos a los que tanta afición muestra Quevedo.

29. Núm. 125, vv. 31-32: la mención de Santo Tomé, antes que alusión a la interjección «To, To» para llamar a los perros (insulto que se daba a judíos, moros y negros), me inclino a considerarla nombre geográfico: isla de Santo Tomé en Guinea, de donde los portugueses traían los esclavos negros a la península. Los vv. 79-80: «Guárdate de ser marido, / No te corran una fiesta» aluden otra vez a los cuernos, pues los toros eran los que se corrían o toreaban en las fiestas⁴⁶: *PO*, núms. 715, vv. 81-84: un cornudo cínico dice: «Si dicen que han de correrme / en una fiesta este año / más quiero morir en fiesta / que no vivir en trabajos».

30. Núm. 127, vv. 42-44: el pasaje implica un problema de puntuación. El paréntesis que Crosby cree necesario me parece superfluo. No creo que haya un inciso ni contradicción alguna con los vv. 45-48⁴⁷. La coma del final del v. 44 me parece mejor sustituirla por punto.

Propongo la forma:

Item, al buen Rocinante
dejo los prados y selvas
que crió el Señor del Cielo

⁴⁶ Crosby anota solo: «No te hagan alguna chanza pesada»: ¿qué chanza pesada se puede hacer específicamente al que es marido?

⁴⁷ Se trata del testamento de Don Quijote: «Item, al buen Rocinante / (Dejo los prados y selvas / Que crió el Señor del Cielo / Para alimentar las bestias), / ». Crosby: «Señalamos con paréntesis lo que es un inciso, como nos lo indica el verbo *dejar*, y también la contradicción evidente con los versos 45-48».

para alimentar las bestias.

Mándole mala ventura
y mala vejez con ella,

La palabra *dejo* que interpreta Crosby como 'dejo aparte, no tengo en cuenta' significa simplemente 'dejo en herencia', lo mismo que *mando*: el verbo *dejar* que señalaría la existencia de un inciso (Crosby) no supone ningún cambio respecto a la serie de *mando... mando*. Cfr. v. 75 donde lo vuelve a usar: «Lo dejo para obras pías». No contradice a los vv. 45-48 porque en ellos deja a Rocinante malas venturas y duelos, y en el pasaje que comento lega al caballo «los prados y selvas que crió el Señor»: o sea, nada.

31. Núm. 129, vv. 43-44: «Quiere encajarme en la testa / El bonete de los bosques». Véase la nota de Crosby que no reproduzco por brevedad⁴⁸. A mi juicio los versos quieren decir: 'quiere ponerme cuernos'. De los bosques: porque allí viven los animales de cuerna. El bonete además tenía forma como de cuernos (PV, núm. 126, vv. 1-2: «Cubriendo con cuatro cuernos / De su bonete de paño»). La asociación de bonete y cuernos debía de ser tópica: PO, núm. 760 (vv. 101-2: «Este es marido bonete: / pocos cuernos y de paño»; de *bonete de cuernos* se habla en el poema «A los devotos de monjas»⁴⁹ e imagen parecida se ve en el «Villancico de la suerte y almoneda de los bienes de Juan Garrido»⁵⁰. También es usual la asociación *testa*-cuernos': PO, núms. 555, v. 7; 593, v. 12; 715, vv. 19-22; e igualmente la de *bosques* con el cornudo a través de los animales que viven en estos lugares (PO, núm. 715, vv. 1-4). La concentración alusiva no puede ser más alta.

32. Núm. 133, vv. 75-76: dice el poema que si todos fueran a ver a sus amadas como Leandro a Hero (desnudo, porque iba nadando) «Estuvieran libres / Que los desnudaran», aunque hicieran de sus uñas tenazas. Crosby: «Los hombres estuvieron libres para que sus daifas los desnudaran sin tener que regalarles nada a ellas». Creo que el sentido es otro: *libres*: 'librados, salvados': 'si fueran ya desnudos no se les podría desnudar otra vez'; *desnudar* en sentido figurado sobre todo: 'quitar todo el dinero': *ser desnudados* significa precisamente 'privados de todo el dinero por las daifas'. Aquí *desnudar* no apunta, como parece creer Crosby, al goce sexual.

⁴⁸ «Un gran bonete en señal de tonto, tan alto como un árbol...», etc.

⁴⁹ *Obras completas de Quevedo*. Verso. Ed. Astrana, Madrid, 1952, p. 106. Para Blecua la atribución no ofrece garantías.

⁵⁰ En BLANCA PERIÑÁN, *Poeta ludens*, Pisa, 1979, p. 160.

33. Núm. 134, vv. 9-14: no reproduzco, por brevedad, la nota de Crosby. Quiero señalar simplemente que me inclino a ver la metáfora tópica labios = claveles: 'los claveles que adornan la cabeza de la dama son cruenta —por el color de sangre— hermosura' y los claveles de los labios (ya en sentido metafórico: labios rojos) dan a los dientes elocuente rubí, púrpura hermosa, sonoro clavel, coral sabio, todos ellos metáforas de 'labios': elocuencia, sonoridad o sabiduría aluden a que de los labios sale formada la voz. No me parece seguro que «púrpura hermosa» sea alusión a la *dignidad* (por la púrpura de cardenales y reyes): nótese que Crosby habla en su nota de *elocuencia* (por el elocuente rubí), *sonoridad* (por el sonoro clavel), *sabiduría* (coral sabio) y, extrañamente, de *dignidad* (por la púrpura hermosa): ¿Por qué no de hermosura?

34. Núm. 150, vv. 69-72: «De no usarse la Pelada, / se opiló luego al momento, / que es para ella comer barro / cualquier ejercicio honesto». Para Crosby «Por falta de actividad sexual /.../ se opiló /.../ le faltó el remedio acostumbrado (comer barro), porque para ella cualquier ejercicio honesto es como morir y estar enterrado (mascar barro). En aquel entonces las mujeres que padecían las opilaciones solían mascar ciertos barro». Propongo la lectura: el ejercicio honesto (abstinencia sexual: no usarse) es para la Pelada lo mismo que si comiera barro, y por eso se opiló rápidamente. Mascar barro era precisamente una de las causas de opilaciones: la afición a mascar barro (búcaros) se produjo en parte por el deseo de provocarse opilaciones que daban un color pálido considerado hermoso. Covarrubias en su *Tesoro*: «destos barroes dicen que comen las damas por amortiguar la color»⁵¹.

35. Núm. 152, vv. 12-14: «Putas sin daga es gusto sin cencerro, / que al no pagar, los necios, los salvajes, / siendo paloma, le llamaron perro». Crosby: «Para Quevedo los *necios* /.../ han caído en una trampa armada por una sociedad que pone precio económico a las relaciones humanas más bellas y más íntimas /.../ dice el poeta que cuando una mujer da su amor sin pedir dinero, los necios creen que la han burlado, porque son incapaces de creer en el cariño». Hay que señalar a esta nota: que no habla Quevedo, sino un personaje que «quiere gozar y no gusto mental»; que no habla de una mujer que da su amor sino de una buscona. No entra en el poema ninguna consideración de amor o cariño, ni parece aceptable pensar que en

⁵¹ Cfr. LOPE, *La Dorotea*, ed. de Morby de 1958, p. 69, nota 34 y el artículo de MOREL FATIO «Comer barro», *Mélanges de Philologie Romane dédiés à Carl Wahlund*, Macon 1896.

este contexto se consideren las relaciones sexuales como las más bellas e íntimas. El texto me parece claro: 'no pagar es lo mejor que hay: algo bello y positivo —como la paloma—: llamar *perro*⁵² —animal negativo, servía de insulto a menudo— a una cosa tan bella como el no pagar es una necesidad que sólo pueden hacer los necios y salvajes'. El cinismo burlesco es evidente (cfr. los vv. 5-7 donde repite la misma idea).

36. Núm. 160, vv. 67-68: la vieja hace creer a sus siglos (no a los mirones) que el Manzanares es el Jordán rejuvenecedor. En los 71-2 hay que señalar la dilogía de *coche* 'vehículo' y 'cerdo': por estar lleno de coches es porquerizo el Manzanares (no porque sean «cerdos» los paseantes). En los vv. 145-48 se lee de una muchacha que tiene «Sobredorada su frente / Con las minas de los Indios, / De las Pechugas del Sol / Las guedejas y los rizos.» y Crosby explica: «la frente de la zagala está dorada con su cabello rubio... y dicho oro sirve de guedejas y de rizos a los senos de la zagala que brillan como el sol». A mi juicio las imágenes del oro y el sol se refieren siempre al pelo (no a los pechos de la muchacha): el pelo rubio es oro de las minas y está hecho de las pechugas del sol, es decir, de sol: el chiste proviene de la degradación burlesca del sol al atribuirle pechugas, como en *Obras festivas* (ed. cit. p. 140) a las nubes: «para decir 'yo gusto de beber frío de nieve' dirá... con algodón florido, con pechugas de nubes». La *llave capona* de los vv. 179-80 no es «llave maestra» (la que abre todas las puertas de una casa, sentido que resulta contradictorio en el texto: «Tan capona primavera / que no puede abrir un lirio»). Es todo lo contrario: 'insignia del gentilhombre de la cámara del rey, honoraria y sin entrada ni ejercicio', la cual se llama por este motivo llave capona (Cfr. *Autoridades*)⁵³.

IV. La alta concentración de la alusividad quevedesca inclina a Crosby a ver una enorme multiplicidad de alusiones, a veces, creo, excesiva, lo cual puede incidir en la coherencia conceptista de la expresión. La relación que el *concepto* establece entre dos realidades se basa en algunos semas comunes (no en todos). Cuando mayor es la distancia de las realidades que se relacionen más *agudo* es el concepto. Dámaso Alonso ha señalado bien este aspecto del conceptismo:

«...la brutal transmutación establece entre dos realidades un débil

⁵² Vid. la nota de Crosby, o la observación núm. 22 de este trabajo.

⁵³ Cfr. *Diablo Cojuelo*, tranco III y nota de Rodríguez Marín en su ed. de Clásicos Castellanos, Madrid, 1918, p. 39. BLECUA, *PO*, p. 1056, anota también, extrañamente, que «llave capona era lo mismo que llave maestra» sin darse cuenta al parecer de que tal sentido se excluye por el contexto.

vínculo, un punto fugaz de relación [...] prestar ilusión a una proporción semejante exige oscurecer todo el campo nocional de ambos conceptos, salvo un solo punto»⁵⁴.

Lo difícil, ciertamente, es delimitar la amplitud de ese «punto», y las fronteras de las alusiones: hay que tener en cuenta que muchas de ellas no se basan en semas lógicos sino en los connotativos, y que el análisis sémico en general todavía no ha alcanzado las cotas suficientes para permitirnos esta labor. Desconocemos también, en muchos casos, las connotaciones que una expresión tenía para el poeta y sus coetáneos⁵⁵. La labor a la que Crosby se ha enfrentado no tiene, evidentemente, nada de fácil.

V. Otro aspecto muy útil de esta edición, además de la mencionada aportación de sus notas⁵⁶ son los apéndices finales con las listas de estudios sobre poemas determinados, o de poemas que han sido objeto de estudios críticos: constituyen una ordenada y completa bibliografía muy eficaz para profundizar en textos concretos. El índice de notas resulta asimismo un buen

⁵⁴ «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 351-2. Creo ver interpretaciones excesivas en notas como las dedicadas al núm. 39, v. 6: *lumbre* es 'luz del sol' pero no «leña u otra materia que se quema»; núm. 81, v. 5 al anotar el sintagma *veneno tirio*: «porque el tinte rojo se sacaba de un molusco que tenía una lengua con la que perforaba y se comía otros animales, siendo en este respecto si no *venenoso* al menos muy peligroso»: a mi juicio hay aquí un exceso de precisión descriptiva: *veneno tirio* es en Quevedo un cliché de sentido moralizante e indica que la púrpura, signo de grandezas humanas lleva consigo la soberbia y vanidad: *PO*, núm. 68, v. 1; 105, v. 1; 116, v. 7...; ejemplo muy característico es la nota al núm. 114 vv. 5-6: «Tú que los mordiscones desconsuelas / Pues en las mismas sopas los atascas» se dice a un sacamuelas, y Crosby anota a *sopas* «no solo el caldo, sino también el pan desmenuzado que se echa en él y también toda la comida que salía a la mesa»: es obvio que si se pondera la debilidad de una boca sin dientes que incluso se atasca en lo más blando (las sopas, comida líquida) habrá que eliminar la acepción «toda la comida que salía a la mesa», excluida por el contexto. Algo similar sucede con *dar paz* (núm. 122, v. 41)...

Bastantes de las discrepancias sobre lo excesivo o no de las interpretaciones pueden caer probablemente en resbaladizos terrenos subjetivos. No señalaré pues más casos concretos y me limito a indicar la necesidad de ponderar al máximo cada una de las supuestas vertientes alusivas.

⁵⁵ Cfr. por ejemplo las observaciones del mismo Crosby a *rascar* y sus connotaciones (Núm. 122, vv. 42-3).

⁵⁶ Las discrepancias y modificaciones sostenidas en este trabajo no suponen, evidentemente, un juicio menos positivo para el valor de la edición de Crosby.

vocabulario quevediano, válido no sólo para los textos editados aquí, sino para la lectura del resto de la obra de Quevedo. Algunas erratas de imprenta ⁵⁷ no llegan a empañar el valor de esta *Poesía Varia* que resulta un valioso instrumento de trabajo para el estudioso, además de poner a disposición del público en general, como señala el mismo editor, una amplia selección representativa de la poesía de Quevedo, y una ayuda importante para su lectura.

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra

⁵⁷ Puede ser útil señalar las erratas principales que pueden ser corregidas en posteriores ediciones que sin duda conocerá este libro de Crosby: p. 67, v. 22 *cerrara* por *cerrará*; p. 100, lin. 14 de notas, *Jorgue* por *Jorge*; p. 106 falta la nota 25-6; p. 141, lin. 1, *onras* por *obras*; p. 143 *cuasa* por *causa* en lin. 12 del comentario; p. 174, nota 11 *monumneto* por *monumento*; p. 225, nota 13 *marehita* por *marchita*; p. 233, v. 29 *abido* por *Abido*; p. 289, v. 22 *boqueda* por *boqueada*; p. 300, nota 57 *Lobrenzo* por *Lobrezno*; p. 317, nota 145-6, *oyontes* por *oyentes*; p. 322, v. 46 «Todo mandil jayán» por «Todo mandil y jayán»; p. 324, nota 71 *guras* alegóricas por *figuras*; p. 327, nota 132 *vasir* por *vaciar*; p. 330, nota 175 *se lo* por *se la*; p. 335, nota 49 *tobo* por *robo*; p. 350, lin. 8 del comentario *vulve* por *vuelve*; p. 455, nota 9 *punto* por *puto*; p. 479, nota 45-8 *Landro* por *Leandro*; p. 537, nota 63 *cuasaban* por *causaban*; p. 552, nota 9 *gormanos* por *gormamos*; p. 579, cita del artículo de Alatorre, *chisme* por *chiste*.